

Zeitschrift für Interkulturellen Fremdsprachenunterricht

Didaktik und Methodik im Bereich Deutsch als Fremdsprache

ISSN 1205-6545 Jahrgang 17, Nummer 2 (Oktober 2012)

Vom (Ver-)Schweigen und Erzählen. Leerstellen als Herausforderung. Arbeit mit dem Medium Film im Deutsch als Fremdsprache- und Deutsch als Zweitsprache-Unterricht am Beispiel von „Novemberkind“

Tina Welke

Universität Wien, Institut für Germanistik
Fachbereich Deutsch als Fremdsprache/Zweitsprache
Universitätsring 1, A-1010 Wien
E-Mail: tina.welke@univie.ac.at

Abstract: Ausgehend von der Problematisierung der geringen Wertschätzung, die die Arbeit mit filmischen Texten in der universitären DaF/DaZ-Forschung und Ausbildung erfährt, versucht der Beitrag am Beispiel des deutschen Spielfilms „Novemberkind“ (2008) aufzuzeigen, inwiefern sprach- und handlungsorientierter Fremdsprachenunterricht und filmbezogenes Lehren bzw. Lernen einander forcieren, wenn filmische Interpretationsangebote als solche erkannt werden. Filmrezeption mit dieser Zielsetzung motiviert dazu, intersubjektive Bilder und Vorstellungen zu entwickeln, die die Lebensrealitäten der Lernenden einbeziehen. Im Mittelpunkt stehen hier daher die Aspekte der filmischen Gestaltung in der Erzählung von der Suche einer jungen Frau nach den Wurzeln ihrer Identität und ihre Bedeutung für die Gegenwart.

This article takes as its starting point the issues surrounding the low prestige accorded to working with cinematic texts in the context of German as a foreign / second language studies. By analysing the German film “Novemberkind” [November Child] (2008), it seeks to highlight how both communicative foreign language teaching and film studies can be mutually reinforcing in cases where cinematic interpretation is understood as a vehicle for the creation of meaning. Film reception with this objective motivates the construction of inter-subjective images and imagination embracing the realities of the lives of the learners. Thus, at the centre of this contribution lie aspects of cinematographic elements in the narrative of a young woman’s search for the roots of her own identity and their impact on the present.

Schlagwörter: Film in DaF/DaZ, Identitätskonstruktion, filmische Narration

1. Filmdidaktik und DaF/DaZ

Die Berücksichtigung audio-visueller Medien im Fremdsprachenunterricht wird zwar im *Gemeinsamen europäischen Referenzrahmen für Sprachen* (2001) gefordert und hat nicht zuletzt über die Fremdsprachendidaktik Englisch Eingang in die Schule gefunden (vgl. Hildebrand 2006), im Bereich Deutsch als Fremdsprache dagegen fristen diese nun schon in die Jahre gekommenen Medien¹ immer noch ein Schattendasein (vgl. Surkamp 2010; Thaler 2010). Obwohl bereits im Jahre 1989 Inge Schwerdtfeger das viel beachtete und immer noch zitierte Buch *Sehen und Verstehen. Arbeit mit Filmen im Unterricht Deutsch als Fremdsprache* (Schwerdtfeger 1989) publizierte, 1996 eine Fernstudieneinheit erschien (Brandt 1996), Themenhefte herausgegeben wurden (z.B. *Fremdsprache Deutsch* 2007), das Goethe-Institut einen nicht unbeträchtlichen Teil seiner Aktivitäten dem Medium Film widmet (vgl. Mosig 2011) und auch das Österreich Institut eigene Filmdidaktisierungen anbietet, sind bis heute auf universitärer Ebene keine einflussreichen FürsprecherInnen und FörderInnen des audio-visuellen Mediums Film im Fach Deutsch als Fremdsprache zu erblicken, die das Anliegen Schwerdtfegers fortsetzten. So findet sich im internationalen Hand-

buch Deutsch als Fremd- und Zweitsprache weder im Kapitel VIII (*Medien und Lehr- Lernmaterialien*) noch im Kapitel XVIII (*Die Rolle der Literatur* (sic!) *im Fach Deutsch als Fremd- und Zweitsprache*) ein Artikel zum Film. Film findet Erwähnung im Artikel *Audiovisuelle Medien* und im Artikel *Kunst und Musik im Deutsch als Fremd- und Zweitsprache-Unterricht* (vgl. Krumm, Fandrych, Hufeisen & Riemer 2010).

Die Deutschdidaktik führt die Diskussion um die Einbeziehung bewegter Bilder seit knapp 15 Jahren (mit Verweis auf Schwerdtfeger) und hat mittlerweile im Rahmen der Mediendidaktik das Forschungsfeld „Filmdidaktik“ etabliert. Erste Ergebnisse dieser wissenschaftlichen Auseinandersetzung sind die Entwicklung von verschiedenen Modellen jahrgangsübergreifender und typenunabhängiger schulischer Filmbildung sowie Konzepte, angehende LehrerInnen in ihrer universitären Ausbildung für die Arbeit mit dem Medium Film zu qualifizieren (vgl. u.a. Barg, Niesyto & Schmolling 2006; Kepser 2010).

Interessanterweise wird nun aber in der Deutschdidaktik wiederum nie darauf eingegangen, dass die PädagogInnen in der Schule auf nicht wenige Kinder und Jugendliche treffen, die Deutsch als Zweitsprache sprechen und dass das in zunehmendem Maße auch für Studierende gilt. Es gibt also mehrfache Berührungspunkte zwischen Deutsch als Fremdsprache und Deutsch als Zweitsprache einerseits und Deutsch als Muttersprache andererseits auf dem weiten Feld des Films respektive dem der Filmbildung. Da ist zum einen der Aspekt der Sprachorientierung, zum anderen die Tatsache, dass der Film das Leitmedium unserer Zeit ist, und zwar weitgehend unabhängig davon, woher wir kommen und wo wir leben – wovor weder schulischer noch außerschulischer Unterricht die Augen verschließen kann. Schlussendlich liegt der Forderung nach einer reflektierten Auseinandersetzung mit dem Medium Film die Intention zugrunde, fähig zu sein, an gesellschaftlichen Aushandlungsprozessen aktiv teilzuhaben und diese interpretierend mitzugestalten. Für den DaF/DaZ-Kontext kommt zu diesem emanzipatorischen Anspruch ergänzend hinzu, dass das Verständnis audio-visueller Medien im Unterschied zu schriftlich oder mündlich fixierten nicht ausschließlich an die Zielsprachenkompetenz gebunden ist. Es handelt sich um kulturelle Artefakte, die sich nicht zuletzt universeller Codes bedienen (vgl. Eder 2000). Die Einbeziehung bewegter Bilder in den Sprachunterricht bietet Lernenden und Lehrenden unter anderem die Chance, das institutionell fest- und fortgeschriebene Rollenrepertoire aufzubrechen. Besonders im Unterricht mit Erwachsenen (im Zielsprachenland) wirkt die Arbeit mit Filmen Hierarchisierungs- und Paternalisierungsprozessen entgegen und führt die Lehrenden auf ihre Kernaufgabe zurück: kompetente Sprachvermittlung statt deutungsbemächtigter Autorität.

Sowohl für Deutsch als Fremdsprache als auch für Deutsch als Zweitsprache gilt, dass sich die Fachbereiche von Kepsers (2010: 32) erkannten Notwendigkeit „eine[r] fachspezifischen Forschung in den Fachdidaktiken, aber auch eine übergreifende Filmdidaktik, die unabhängig von der Filmwissenschaft, Fragen des filmbezogenen Lehrens und Lernens nachgeht“, angesprochen fühlen sollten. Es ist im Interesse beider, Zugang zum Medium Film zu finden und den eigenen Bedürfnissen entsprechende Wege zur Arbeit mit dem Medium aufzuzeigen. Nur so haben sie die Gelegenheit, Einfluss auf die Diskussion zu nehmen, die didaktische Entwicklung mitzugestalten und dafür zu sorgen, dass dabei multikulturelle und migrationsbedingte Realitäten mitgedacht werden.

2. Vorausgehende Überlegungen

Wo eine Arbeit mit dem Medium Film im Grenzbereich von Deutsch als Fremdsprache und Deutsch als Zweitsprache im Unterricht mit (jungen) Erwachsenen im deutschsprachigen Umfeld, aber auch in der Ausbildung von angehenden (DaF/DaZ-)LehrerInnen, ansetzen könnte, wird im Folgenden am Beispiel des Films „Novemberkind“ skizziert. „Novemberkind“ aus dem Jahre 2008 ist der mehrfach prämierte Diplomfilm des 1978 in Bergen/Rügen geborenen Regisseurs Christian Schwochow². Das Drehbuch schrieb der Regisseur gemeinsam mit seiner Mutter, der Autorin und Dramaturgin Heide Schwochow³. Die Familie ist im Herbst 1989 kurz vor der Wende nach Hannover übersiedelt. Der Film, eine Mischung aus Drama und Road Movie⁴, erzählt von der Identitätssuche einer jungen ostdeutschen Frau im deutsch-deutschen Kontext Anfang dieses Jahrhunderts. Die Protagonistin Inga wird von der jungen Schauspielerinnen Anna Maria Mühe⁵ dargestellt. Sie tritt im Film in einer Doppelrolle auf. An ihrer Seite agieren unter anderem Ulrich Matthes⁶ als Literaturprofessor aus Konstanz (Robert) sowie Christine Schorn⁷ und Hermann Beyer⁸ als Großeltern. „Novemberkind“⁹ ist nicht allein der Thematik wegen, sondern auch aufgrund seiner

Tina Welke (2012), Vom (Ver-)Schweigen und Erzählen. Leerstellen als Herausforderung. Arbeit mit dem Medium Film im Deutsch als Fremdsprache- und Deutsch als Zweitsprache-Unterricht am Beispiel von „Novemberkind“. *Zeitschrift für Interkulturellen Fremdsprachenunterricht* 17: 2, 32-43. Abrufbar unter <http://zif.spz.tu-darmstadt.de/jg-17-2/beitrag/Welke.pdf>.

filmischen Erzählweise und der zentralen Funktion, die das Erzählen in dem Film innehat, bemerkenswert und für den Unterricht interessant¹⁰.

Fragen nach Identitätsbestimmung und Identitätskonstituierung sind etwas, womit Lernende im zielsprachigen Umfeld immer wieder konfrontiert werden. Sie werden von außen an sie heran getragen, verklausuliert als Kompliment („Du sprichst aber gut Deutsch, woher kommst Du?“, „Wo hast Du so gut Deutsch gelernt?“) oder stigmatisierend in Form von Zuschreibungen aufgrund von wahrnehmbaren äußeren Merkmalen formuliert. Zugleich sind die Lernenden selbst gezwungen, sich mit ihrer Identität auseinanderzusetzen, da sie die ihnen vertraute Umwelt verlassen haben, manchmal vielleicht auch nur für kurze Zeit. Dieser Umstand hat zur Folge, dass sie mehr oder weniger bewusst reflektieren, wer sie sind und warum sie das sind, was sie sind bzw. als was sie wahrgenommen werden. Im öffentlichen Diskurs werden Fragen der Identität häufig mit Sprachverwendung verknüpft. Der Film „Novemberkind“ illustriert, dass das nicht so sein muss. Ingas Identitätskonstruktion beruht unter anderem auf einer Familiennarration. Familiennarrationen sind Teil jeder Identität, sie ordnen das Individuum in eine auf Generationen bezogene Abfolge ein. In ihnen manifestiert sich das Gedächtnis des sozialen Gefüges ‚Familie‘; in die individuelle Aneignung von Familiennarration fließen subjektive Perspektiven ein. Familiennarrationen können Sicherheit und Vertrauen stiften. Die Thematisierung dieses Aspekts von Identität kann Fremdsprachenlernende in ihrem Selbstbewusstsein stärken und dazu beitragen, ihr Selbstverständnis zu fördern.

In der Geschichte von „Novemberkind“ wird der Konstruktionscharakter von Identität erlebbar und parallel dazu deutlich, in welchem Ausmaße Erzählungen an Identitätskonstruktionen beteiligt sind. Die Verständigung über das filmische Angebot einer Identitätsverortung und die Auseinandersetzung mit der präsentierten Geschichte im Unterricht kann in die Reflexion über die Identitäten der Lernenden münden. Daneben lässt sich der vom Film offerierte Wirklichkeitsentwurf näher beleuchten und z.B. daraufhin hinterfragen, inwieweit er eine realistische Auskunft über das Leben in der DDR vor 1989/90 und die deutsche Gesellschaft mehr als zwanzig Jahre nach der Vereinigung beider deutscher Staaten gibt (vgl. Köppens Ausführungen zum frühen Wendefilm, 2008).

3. Zum Film

Inga, die Hauptfigur des Films, wurde 1979 im Mecklenburgischen Malchow geboren und ist dort, im Glauben, ihre Mutter sei 1980 bei einem Badeunfall in der Ostsee ertrunken, bei ihren Großeltern aufgewachsen. 2007 erfährt die in der kleinstädtischen Bücherei arbeitende junge Frau von einem Konstanzer Literaturprofessor, der vorgeblich im November Urlaub in der Mecklenburgischen Seenlandschaft macht, dass ihre Mutter lebt. Auf diese Weise ihrer bisherigen Identitätsgewissheit beraubt, verlässt Inga Malchow und ihre Großeltern. Begleitet von Robert, dem Literaturprofessor, begibt sie sich auf die Suche nach der ihr unbekannten Mutter. Ihre Reise führt sie über Stuttgart nach Konstanz an den Bodensee. Robert, der Ingas Identitätskonstruktion ins Wanken brachte und die Suche auslöste, befindet sich in einer Lebens- und Schaffenskrise, die er hofft, durch Ingas Geschichte überwinden zu können. Der Professor für kreatives Schreiben arbeitet an einem Roman mit dem Arbeitstitel „Novemberkind“, zu dessen Fertigstellung und Veröffentlichung es, soviel sei vorweggenommen, nicht kommen wird. An und für sich bietet Roberts eigene Familiennarration (Minute 54) genug Stoff und Anlass einer nicht nur literarischen Aufarbeitung. Gegen Ende des Films weiß Inga etwas über die Geschichte ihrer Mutter und damit auch mehr über sich. Sie hat ihr Recht auf Identität und Biographie gewahrt und verteidigt. Inga kehrt noch einmal nach Malchow zurück, um von Neuem aufzubrechen. Ihr nunmehriges Ziel benennt sie nicht. In den ersten Sekunden dieses zweiten Aufbruchs (Minute 94) ist zu sehen, wie sie beginnt, auf einer leeren Seite in einem der Tagebücher ihrer 1992 aus psychischem Schmerz in Konstanz verstorbenen Mutter zu schreiben. Vielleicht dokumentiert sie nun selbst ihre Geschichten.

Bei der Erzählweise des Films „Novemberkind“ fallen zwei filmische Gestaltungsmittel auf, die zum Gegenstand der Beschäftigung mit „Novemberkind“ gemacht werden sollten. Die Filmhandlung vollzieht sich zum einen auf verschiedenen Zeitebenen: Ingas gegenwärtige Suche und die als Rückblenden gestalteten Erinnerungen verschiedener Figuren an Ingas Mutter Anne. Zum anderen, wie schon angedeutet, werden Inga und ihre verstorbene Mutter von ein und derselben Schauspielerin dargestellt. In der Körperlichkeit der Protagonistin verschwimmen so die Grenzen der Individualität beider Figuren. Durch die bewusste Reflexion solcher filmischen Gestaltungsmittel erhö-

Tina Welke (2012), Vom (Ver-)Schweigen und Erzählen. Leerstellen als Herausforderung. Arbeit mit dem Medium Film im Deutsch als Fremdsprache- und Deutsch als Zweitsprache-Unterricht am Beispiel von „Novemberkind“. *Zeitschrift für Interkulturellen Fremdsprachenunterricht* 17: 2, 32-43. Abrufbar unter <http://zif.spz.tu-darmstadt.de/jg-17-2/beitrag/Welke.pdf>.

hen die Lernenden ihre ästhetische Kompetenz und erfahren dies in einer gesteigerten Genussfähigkeit, gleichzeitig unterstützt die Reflexion des Gesehenen die Lernenden bei einer kritischen Distanznahme zum filmischen Angebot.

Die Rückblenden aus den Jahren 1978, 1980 und 1982 sind als Backstory¹¹ Teil der Geschichte, nicht einfach nur Anreicherungen. In der letzten Rückblende werden Elemente der Geschichte von Anne und Elemente der Filmerzählung um Inga rekapitulierend verwoben. Die chronologische Abfolge der dort von Robert imaginierten bzw. erinnerten Szenen bildet zugleich den roten Faden seines geplanten Romans „Novemberkind“. Dramaturgisch betrachtet liegen in „Novemberkind“ mehrere parallele und ineinander verschachtelte Handlungsstränge beider Zeitebenen vor. Die narrative Funktion der vergangenheitsbezogenen Handlungsstränge ist entweder dadurch bestimmt, das, was die jeweilige Figur weiß bzw. sich erinnert, oder das zuvor Erzählte, zu visualisieren. Mitunter bleibt offen, ob die Bilder der Erinnerungsarbeit dokumentieren oder Ingas Vorstellungswelt entstammen. Die beiden Zeitebenen sind durch Schauspiel und Qualität des verwendeten Filmmaterials deutlich abgegrenzt und kontrastieren einander (vgl. Ivanova 2011: 277ff). In den Rückblenden ist die Kameraführung subjektiv¹², die Bilder erscheinen verschwommen. Bei genauer Beobachtung ist eine Variation in der Farbgebung zu bemerken. Szenen, die in der DDR, Annes Heimat, spielen bzw. auf die Darstellung von Hoffnung abzielen, sind in warmen, historisierenden braun-orangen Tönen gehalten, alle späteren in der BRD nach dem offenkundigen Verlust der Tochter dagegen in kalten blau-grünen Farben. Regie und Kamera arrangieren in den Rückblenden inszenierte Wirklichkeitsausschnitte, deren Bedeutungspotential zu erschließen sich im Unterricht lohnt. Besonders deutlich ist der Wechsel der Farben in der visualisierten Binnenerzählung Juris (Minute 57). Die Liebe und Verantwortung gegenüber dem russischen Deserteur Juri war der Grund für Annes Flucht 1980 aus der DDR, bei der sie ihre kranke Tochter bei den ahnungslosen (Groß-)Eltern zurückließ, um nicht Ingas Leben in Gefahr zu bringen. In Roberts Rekapitulation der Ereignisse (Minute 75) sind Aufnahmen in warmen und kalten Farben und solche aus der Exposition der Filmerzählung abwechselnd montiert, entsprechend dem Voranschreiten der Zeit und den jeweiligen Handlungsorten des Geschehens. Das Jahr 1980 wird visuell und verbal mehrfach als Zäsur der filmischen Erzählung über Inga und ihre Suche nach der Mutter etabliert.

Das zweite Spezifikum der filmischen Darstellung in „Novemberkind“ ist, dass Inga ihrer Mutter Anne so verblüffend ähnelt, dass alle, die sie gekannt haben, in Inga Anne sehen müssen, woran die RezipientInnen durch die Reaktionen der Figuren (Robert, Juri, Alexander) und durch die Dopplung der Darstellerin teilhaben. In den Filmbildern geht die Tochter in der Mutter auf und umgekehrt. Trotz des Todes der Mutter lebt diese in der Tochter weiter. Indem nun Inga Stück für Stück in Ellipsen versucht, die Geschichte ihrer Mutter aus den Erinnerungen der anderen – sie selbst hat keine Erinnerungen – zu rekonstruieren, nimmt sie (filmisch) deren abgebrochenes Leben auf. In der Suche Ingas erhält Anne ihr verschwiegene Leben zurück. Auf der visuellen Ebene zeichnet sich der Film „Novemberkind“ durch lange ruhige Einstellungen aus. Die Figuren sind häufig in Groß- und Nahaufnahmen¹³ abgebildet. Hier bietet sich eine Analyse der Gesichter als Ort der Handlung oder der Blicke als filmisches Mittel der Bedeutungszuweisung an.

4. Eine Annäherung an die Filmerzählung

Als Vorbereitung auf den Film könnte, ohne ihn bereits zu thematisieren, zum Beispiel die Aufgabe darin bestehen, anhand von Fotos der beiden Hauptfiguren, Inga und Robert, Figurencharakteristika zu erstellen (z.B. DVD-Cover-Abbildung Ingas und Bild von Robert aus dem Kapitel-Menu der DVD). Abhängig von den weiteren Zielen bei der Arbeit mit dem Film lassen sich beide Figuren getrennt voneinander oder schon in Bezug aufeinander charakterisieren. Bei Letzterem wird aus der Sicht der einen Figur die andere beschrieben. Die Aufgabe kann umfangreicher angelegt sein, wenn ein Figurenprofil oder eine konkrete Biographie der Figuren zu entwerfen ist. Die so entstandenen Charakterprofile geben Einblick, inwieweit die Schreibenden aufgrund von äußerlichen Merkmalen und der fotografischen Darstellung auf Eigenschaften und Wesenszüge der Figuren schließen. Sie sind zudem aufschlussreich, was die jeweiligen Vorlieben, Sympathien und Antipathien anbelangt. Nicht zuletzt eignen sich die Texte dafür, anschließend miteinander zu reflektieren, welche Bedeutung dem Casting – der Auswahl und Besetzung der DarstellerInnen – hinsichtlich der Identifikationsangebote und einer überzeugenden filmischen Narration zukommt. Aus der Rezeptionsanalyse ist bekannt, dass kognitive Identifikation und Einschätzung der Charaktere sowie empathisches Miterleben wesentliche Bezugspunkte narrativer Rezeption sind. Die kognitive Identifikation beruht auf kulturübergreifenden Personenschemata, d.h. allgemeinen Charakteristika menschlicher Handlungsträger, und ist

Tina Welke (2012), Vom (Ver-)Schweigen und Erzählen. Leerstellen als Herausforderung. Arbeit mit dem Medium Film im Deutsch als Fremdsprache- und Deutsch als Zweitsprache-Unterricht am Beispiel von „Novemberkind“. *Zeitschrift für Interkulturellen Fremdsprachenunterricht* 17: 2, 32-43. Abrufbar unter <http://zif.spz.tu-darmstadt.de/jg-17-2/beitrag/Welke.pdf>.

abhängig von darüber hinaus reichenden kulturellen Spezifika von Personenzuschreibungen (vgl. Friess 2011: 108ff).

Besteht das Ziel in einer vollständigen und begleiteten Rezeption des Films, ist seine Gestaltung auf der symbolischen Ebene zu berücksichtigen. Auf dieser stechen in „Novemberkind“ drei visuelle Motive hervor: Wasser, eine Schapka¹⁴ und ein Motorrad mit Beiwagen. Die Motive sind bereits nach dem Abschluss der ersten Szene, in der die Figur Inga in die Filmerzählung eingeführt wird, exponiert, und werden durch den Film hindurch immer wieder in symbolischer Funktion verwendet. Die Lernenden könnten dazu aufgefordert werden, ihnen relevant erscheinende motivische Auffälligkeiten zu benennen und diese mit Assoziationen zu versehen. Im Verlaufe der weiteren Filmrezeption wird festgehalten, in welchen Situationen die Motive visualisiert werden und worauf ihre Inanspruchnahme im Film zurückzuführen ist. Die Lenkung der Aufmerksamkeit auf die symbolische Verwendung von Motiven in Filmerzählungen unterstützt und fordert die Lernenden zum einen in ihren analytischen Fähigkeiten, zum anderen gewährt sie Einblicke in das Zustandekommen von Bedeutungskonstituierung, basierend auf visuellen und außersprachlichen Zeichen. An ihr sind die RezipientInnen aktiv beteiligt.

Wasser ist Medium der Verwandlung und Reflexion, es symbolisiert den Lebenskreislauf. Wasser und mit ihm Nebel sind das verbindende Element der Narration im Handlungsraum zwischen Mecklenburger Seenplatte, Ostsee und Bodensee. In „Novemberkind“ steht Wasser daneben für Heimat bzw. Sehnsucht nach ihr. Die Naturerscheinung Nebel erschwert die klare Sicht auf die Umwelt. Der Film greift diese vorbestehende Symbolik intendiert auf.

Das zweite Motiv ist die Kopfbedeckung Ingas, eine Schapka. Auf dem Cover der DVD ist Inga damit abgebildet, auch die meisten Filmkritiken nutzen entsprechende Szenenfotos. Sie wird die Schapka im Laufe des Films nur selten ablegen. In einen See rennend nur mit einer Schapka bekleidet wird Inga in die Filmhandlung eingeführt. Die Kopfbedeckung liegt auf den Knien, als sie Malchow wieder verlässt und der Film endet. Intradiegetisch symbolisiert die Mütze Schutz und Sozialisation in einer ländlichen und klimatisch rauen Region. Extradiegetisch¹⁵ ruft die Schapka Assoziationen an Russland bzw. Russen hervor. Letzteres ist auf der Erzählebene des Films in der Problematisierung eines Kapitels deutsch-russischer/sowjetischer Geschichte handlungstreibend, privat in der Geschichte Annes, politisch durch die Existenz beider deutscher Staaten bzw. die staatliche Einheit Deutschlands. Die umrissene Leseweise wird durch den Monat November im Filmtitel gestützt und ist insofern angelegt¹⁶.

Das dritte markante Motiv in „Novemberkind“ ist Ingas altes Motorrad mit Beiwagen. Im *making of* zum Film ist zu erfahren, dass es sich um eine MZ aus Zschopau/DDR, Baujahr 1985, handelt. Als Exportmodell war es damals für die Montage eines Beiwagens ausgelegt. Im Jahre 2007 ermöglicht es der 27-jährigen jungen Frau individuelle Mobilität und Unabhängigkeit im ländlichen Raum, offen, diese mit anderen gemeinschaftlich zu teilen. Das Motorrad dient so der Charakterisierung Ingas in ihrer sozialen Einbettung mitten in der mecklenburgischen Abgeschiedenheit der Seen und Wälder, auf den Fahrten zwischen eigener Wohnung, Bücherei und Großeltern. Es entspricht zwar nicht dem erwartbaren Prototyp eines zum Genre Road Movie gehörenden fahrbaren Untersatzes, aber es passt zur Figurenkonzeption Ingas, dass sie ihren von außen angestoßenen Aufbruch aus der vertrauten Welt und die Rückkehr in die nun veränderte auf diesem Relikt einer anderen Zeit bewältigt.

Im Zusammenhang mit der symbolischen Verwendung von Motiven sind zwei weitere Beobachtungen erwähnenswert, die Gegenstand der begleiteten Rezeption des Films sein könnten. Das Transitorische der Reise Ingas im räumlichen Sinne ist in „Novemberkind“ von untergeordneter Bedeutung und wird nur in einigen wenigen Bildern von Autobahnabfahrten von der Kamera eingefangen. Während im klassischen Road Movie die Bewegung an sich, das Unterwegs-Sein, die Motivation des Losfahrens ist, muss Inga einen Ortswechsel vollziehen, um die Menschen zu finden, die von ihrer Mutter sprechen können und wollen. Die Begegnungen mit ihnen auf der Reise in die Vergangenheit der Mutter erfolgen in Zwischenräumen, Orten, an denen sich Öffentliches und Privates überlappen. Juri, den russischen Deserteur, trifft Inga im Aufenthaltsraum der Arbeiter auf einem Güterbahnhof in Stuttgart; Alexander, ihren Vater, in seiner Ordination in Konstanz und den behandelnden Arzt ihrer Mutter in der psychiatrischen Klinik. Ihre Mutter schließlich, Anneliese Kaden 1960-1992, liegt in einem Grab am Konstanzer Friedhof. Die Aufarbeitung von Annes Drama aus Liebe, Flucht, Verlust, Verrat und Schuld wird so einer eindeutigen Zuordnung zu einer bestimmten Sphäre und damit der Verantwortlichkeit entzogen.

Tina Welke (2012), Vom (Ver-)Schweigen und Erzählen. Leerstellen als Herausforderung. Arbeit mit dem Medium Film im Deutsch als Fremdsprache- und Deutsch als Zweitsprache-Unterricht am Beispiel von „Novemberkind“. *Zeitschrift für Interkulturellen Fremdsprachenunterricht* 17: 2, 32-43. Abrufbar unter <http://zif.spz.tu-darmstadt.de/jg-17-2/beitrag/Welke.pdf>.

Der zweite Aspekt ist unmittelbar mit der visuellen Darstellung verknüpft und fokussiert auf die zeitgeschichtlichen Hintergründe bzw. Einbettungen der Erzählung von „Novemberkind“: die deutsch-russischen/sowjetischen Beziehungen. Ihre Spuren haben sich nicht nur in die Familiengeschichte Ingas eingegraben, sondern manifestieren sich auch in der Architektur des öffentlichen Raums der Kleinstadt Malchow. Das beschränkt sich nicht allein auf den inszenierten filmischen Raum. Visuell rahmen diese die Erzählung über Ingas Suche nach der Mutter durch eine Rückblende auf das Jahr 1980 und die Visualisierung eines sowjetischen Ehrenmals mit rotem Stern zum Gedenken an die zwischen 1941 und 1945 gefallenen Soldaten: *Den Helden der Sowjetarmee 1941-1945* (Minute 93), an dem Inga in der filmischen Gegenwart auf ihrem Weg zum Bahnhof vorübergeht. Gemeinsam ist beiden Verweisen, dass sie auf etwas allgemein Bekanntes rekurren – die Präsenz der sowjetischen Armee im Osten Deutschlands nach 1945. Innerhalb dieser Klammer ist die Konsequenz des individuellen Umgangs damit zentral.

Da die erste Rückblende in „Novemberkind“ dramaturgisch einem Prolog nahe kommt, insofern hier die Vorgeschichte der Erzählung umrissen wird, soll im Folgenden genauer auf sie eingegangen werden. Die gemeinsame und aufmerksame Rezeption des Prologs im Unterricht lädt zur Thematisierung von und Auseinandersetzung mit filmischen Darstellungsformen bzw. dem Wissen darüber ein.

Die Rückblende dauert 1,10 Minuten und beginnt, nachdem auf schwarzem Hintergrund die weißen Inserts mit den Namen der beiden Hauptdarsteller und des Regisseurs zu lesen sind. Erst nach der Rückblende erscheint der Filmtitel, wiederum auf schwarzem Hintergrund. Musikalisch sind Inserts und Rückblende verschieden unterteilt. Bei Sichtbarwerdung des Titels (Minute 1,30) bildet die Musik ein verwobenes Motiv. Man sieht eine Straßensperre in einem kleinstädtischen Umfeld, Polizisten in langen Uniformmänteln führen Fahrzeugkontrollen durch. Sie fragen nach Fahrzeug- und Ausweispapieren, neben ihnen stehen Polizisten mit dem Gewehr im Anschlag. Etwas entfernt davon stehen ein paar Passanten und beobachten die Szene. Sie tragen warme Kleidung und teilweise Mützen. Hundegebell ist zu hören. In Großaufnahme und Profil erscheinen die konzentrierten Gesichter zweier Sowjetoffiziere mit militärischen Kopfbedeckungen. Die (vier) Passanten, noch unscharf und von hinten gefilmt, beginnen miteinander zu sprechen:

Erste junge Frau: *Was ist los?* Ältere Frau: *Ein Russe ist abgehaun, aber sie haben ihn noch nicht, so ein Theater.* Zweite junge Frau: *Lass uns hinten rumgehen!* Erste junge Frau: *Nein, warte!* Älterer Mann: *Schon richtig, wenn der einen vor die Flinte kriegt, da verfriert dem nichts, der schießt, der schießt, kannst du nur beten* (Kamera: frontal groß). Erste junge Frau wendet den Kopf zu ihm. Ältere Frau: *Schlimm ist das.* Älterer Mann: *Der hat ja auch nichts zu verlieren* (Erste jüngere Frau im Profil). Älterer Mann: *Ist ja auch ein armes Schwein, wenn man so will.* Ältere Frau: *Schlimm.* Zweite junge Frau: *Komm jetzt!* Erste junge Frau: *Tschüß, Peter!* (Die junge Frau wendet einen Kinderwagen, blickt bewegt, das Baby weint, beide Frauen schauen sich nochmals um). Was diese erste Rückblende von allen folgenden unterscheidet, ist nicht allein ihre dramaturgische Funktion, sondern dass sie mit der Illusion spielt, dokumentarischen Charakter zu haben und deskriptiv aus einer objektiven Perspektive zu berichten. Erst im Nachhinein entpuppt sich die Rückblende als Teil eines Handlungsstrangs der Erzählung, insofern sie die Ausgangssituation der Backstory skizziert und die Protagonistin(nen) einführt. Die erste junge, Anteil nehmende Frau ist die knapp 20-jährige Anne und das weinende Baby im Kinderwagen ihre Tochter Inga. Auf Letztere muss später als Subjekt im Kinderwagen geschlossen werden. Inga ist in der Rückblende nicht Bildinhalt und ist trotzdem von Anfang an präsent. Daneben führt die Rückblende einen Teil der Nebenfiguren der Filmerzählung ein, eine junge dunkelhaarige Freundin Annes (Kerstin) und ein älteres Ehepaar. Im Verlaufe der Filmerzählung werden die Nebenfiguren noch mehrmals randständig eine Rolle spielen, Kerstin bzw. ihre Tochter Steffi, denen Inga vertraut(e) und das Ehepaar als gesichtslose Vertreter der schweigenden Dorfgemeinschaft. Die dem ersten Anschein nach dokumentarische Qualität der Rückblende beruht darauf, dass hier Versatzstücke des kollektiven Bildgedächtnisses, das sich aus medialen Darstellungen speist, aufgegriffen werden: eine Straßensperre in der tristen, ärmlichen DDR mit einer stark eingeschränkten Zahl von Fahrzeugtypen, schwer bewaffneten Polizisten und einer regungslos am Straßenrand verharrenden Bevölkerung – kalt ist es auch noch!

Vergegenwärtigt man sich das Jahr 1980 (Schrifteneinblendung), wird offenbar, dass es sich um eine filmische Inszenierung handelt. Die filmische Aufnahme einer solchen Situation wäre allenfalls durch staatliche Behörden der DDR erfolgt, wogegen wiederum die räumliche Distanz zur Szene und der Bildinhalt sprechen. Zu sehen ist dort die Ko-

operation von Volkspolizisten der DDR und Angehörigen der sowjetischen Streitkräfte bei Maßnahmen gegen die Zivilbevölkerung auf dem Territorium der DDR. Erstere, bewaffnet, führen die Befehle Zweiter aus, da diese auf Grund ihres völkerrechtlichen Status nicht selbst aktiv werden dürfen. Das vorgeblich Dokumentarische der Rückblende ist aufgehoben, wenn die Passanten über den Anlass der Straßensperre sprechen. Dem Gespräch ist zu entnehmen, dass die hierarchische Rollenverteilung bekannt ist, sie wird nicht benannt. In Bezug auf die außerfilmische Realität ist der Szene nach davon auszugehen, dass die öffentliche Tabuisierung von Ereignissen und Zuständen, die die sowjetischen Streitkräfte in der DDR betrafen, nicht vollständig gelang. Die persönlichen Reaktionen der Gesprächsbeteiligten zeugen von Ambivalenz und schwanken zwischen Rationalisierungsversuchen, Angst, Desinteresse und Anteilnahme. Auf der Spannbreite der in der Rückblende vorgeführten Handlungen und Positionierungen ist die Erzählung von „Novemberkind“ aufgebaut. In der abschließenden Szene der Rückblende sind die Charaktere wesentlicher Figuren bereits angedeutet. Im Unterricht könnten die Lernenden anschließend dazu aufgefordert werden, eine Hör-Film-Fassung der ersten 1,30 Minuten zu erstellen. Die Ausführungen sollten illustrieren, wie gehaltvoll gerade Filmanfänge sind und in welchem Ausmaß bereits in den ersten Minuten Rezeptionspfade angelegt sein können. Sie sollten aber auch die Gefahr einer unreflektierten Verwendung von (fiktionalen) Filmen für landeskundliche Fragestellungen vor Augen führen.

5. Ansätze für eine Arbeit mit dem Film

Die ausschließliche Beschäftigung mit einem so kurzen Filmausschnitt, der noch dazu als Prolog der eigentlichen Erzählung dient, muss unbefriedigend bleiben. Der Film könnte daher im Weiteren ohne Unterbrechung bis zur ersten Begegnung von Inga und Robert in der Bibliothek, d.h. bevor Robert die Bibliothek betritt, angesehen werden (etwa Minute 10). Dramaturgisch gesehen umfasst das den größten Teil der Exposition des Films. Die beiden Hauptfiguren sind eingeführt: Inga wird in ihrem sozialen Umfeld gezeigt und Robert ist aus Konstanz in Malchow angekommen. Im Unterricht erhalten Arbeitsgruppen die Aufgabe, einen typischen Tagesablauf von Inga, den Großeltern oder Robert zu verfassen. Bis zu diesem Zeitpunkt der Filmhandlung agieren die Figuren routiniert in ihren gewohnten Rollen. Allein Robert ist aufgebrochen, und die Abfahrt Steffis, Ingas bester Freundin, kündigt eine bevorstehende Veränderung an. Die spätere Gegenüberstellung der Tagesabläufe betont das verunsichernde Moment, das Roberts Erscheinen darstellt. Sie hebt hervor, in welchem Ausmaße das soziale Gefüge der Figuren außer Balance geraten ist. Im Anschluss daran könnten die wenigen ersten Sekunden der Begegnung beider Hauptfiguren vorgespielt werden, einerseits um darüber zu spekulieren, warum Robert Inga so anstarrt, andererseits, um einen inneren Monolog Ingas zu verfassen. Im Plenum könnten Ideen geäußert werden, oder auch spielerisch vorgestellt werden, wie die Begegnung szenisch im Film fortgesetzt wird. Nach dem Vorspielen der vollständigen „Bibliothek-Szene“ sollen Inhalt und Bedeutung der Rückblende diskutiert werden, ohne aber schon lenkend auf die weitere Filmhandlung vorzugreifen. Spätestens hier bietet sich ein Rückgriff auf die anfänglich erstellten Charakterprofile beider Figuren an – die eigenen Varianten dabei modifizierend bzw. anreichernd.

Im Hinblick auf die oben erwähnten Familiennarrationen liegt es nahe, die Momente einer genaueren Betrachtung zu unterziehen, in denen Angehörige in der Begegnung miteinander diese Narration hervorbringen, umformulieren, hinterfragen, bestätigen bzw. verwerfen. In „Novemberkind“ gibt es sechs Szenen, in denen Inga und ihre Großeltern gemeinsam im Bild agieren oder zu sehen sind. Bezogen auf die Thematik Familiennarration manifestiert sich in ihrer Abfolge ein dramaturgisches Muster, das als Gerüst der Beschäftigung mit dem Film „Novemberkind“ dienen könnte. Die ersten fünf Begegnungen finden vor Ingas Aufbruch nach Konstanz statt, die letzte Szene kurz nach ihrer Rückkehr von dort, bevor sie Malchow wieder verlässt (Minuten 5, 12, 25, 27, 34 und 88). Besonderes Augenmerk ist hier der Mimik und Gestik sowie der Anordnung der Figuren im Raum zu widmen. Der zweiten dieser Szenen kommt im Rahmen der Filmerzählung eine hervorgehobene Position zu. Sie ist Teil der Exposition, und in ihr wird erstmals der schwelende Konflikt angedeutet. Noch entscheidender aber ist, dass das literarische Zitat des Großvaters und seine abschließende in einen politischen Kontext einzuordnende Bewertung als Vorwegnahme der von Inga erst aufzudeckenden Geschichte ihrer Mutter aufgefasst werden kann. Inga: *Wenn dich einer nach Literatur über unsere Gegend fragen würde, aber richtig gute. Opa: „Aufgewachsen bin ich an der Peene von Anklam, durch Güstrow fließt die Nebel, Manhattan ist umschlossen von Hudson und East und North und seit drei Jahren bedient mich vor dem Fenster die Themse, wo sie die Nordsee wird. Aber wohin ich in Wahrheit gehöre, das ist die dicht umwaldete Seenplatte Mecklenburgs von Plau bis Templin“*¹⁷ - na, wer hat das geschrieben? Oma: Uwe

Tina Welke (2012), Vom (Ver-)Schweigen und Erzählen. Leerstellen als Herausforderung. Arbeit mit dem Medium Film im Deutsch als Fremdsprache- und Deutsch als Zweitsprache-Unterricht am Beispiel von „Novemberkind“. *Zeitschrift für Interkulturellen Fremdsprachenunterricht* 17: 2, 32-43. Abrufbar unter <http://zif.spz.tu-darmstadt.de/jg-17-2/beitrag/Welke.pdf>.

Johnson¹⁸. Inga: *Auf den wär' ich gar nicht gekommen*. Opa: *Ist ja in den Westen gegangen, jämmerlich kriecht, die haben nicht mal gemerkt, dass er tot war, ist wochenlang in seiner Wohnung gelegen* (Minute 12). Auffällig ist zudem, dass den Großeltern der verschwiegene Autor und seine Texte so vertraut sind, dass sie ihn spontan zitieren können. Für die zwei Generationen jüngere, einzige Enkeltochter hingegen ist Uwe Johnson ein Unbekannter, obwohl Inga in der örtlichen Bücherei arbeitet. Die Parallelität besteht also nicht nur im Lebensweg der Personen, dem realen Uwe Johnson und der fiktionalen Anne Kaden, sondern auch im Umgang mit dem generationenabhängigen Wissen über die Zusammenhänge und Hintergründe. Ruft das Zitat und der Autor Interesse bei den Lernenden hervor, könnten Recherchen angeregt werden. Uwe Johnson thematisiert in seinem Werk explizit Identitätsfragen im Kontext von deutscher Zeitgeschichte.

Neben den körpersprachlichen Aspekten sind vor allem die von den Figuren vorenthaltenen Wahrheiten und andere durch die Filmerzählung motivierten Leerstellen für die Analyse und Interpretation der Szenen ergiebig: Was denken die Figuren? Und wie bearbeiten sie die sukzessive Aufdeckung der Lüge? Das Verhalten jeder einzelnen Figur zeigt, dass es sich um ein Bündel einander widersprechender Bedürfnisse und Wünsche handelt. Der Film gibt keine eindeutigen Antworten, er fordert von den RezipientInnen, diese zu suchen.

6. Perspektivierendes Erzählen

Zentrales erzählerisches Moment in „Novemberkind“ ist, dass Inga nach einem Gespräch mit dem Konstanzer Literaturprofessor erkennen muss (Minute 23), dass vieles, was sie bisher für selbstverständlich hielt und worauf sie sich in ihrer eigenen Identitätsbestimmung stützte, einer kritischen Nachfrage so nicht standhält. Das betrifft den frühen Badetod der Mutter, die Elternrolle von „Oma und Opa“, die Loyalität der besten Freundin ihrer Mutter Kerstin, die der eigenen Freundin Steffi und die soziale Geborgenheit der Dorfgemeinschaft. Alle Gewissheiten sind brüchig, und niemand gibt offen Antwort auf ihre Fragen. Das Wenige, was Inga in Malchow erfährt, ist ein Geflecht aus Halbwahrheiten und durch die Zeit überformten Rechtfertigungen, wie in den folgenden Szenen: Minute 25: Kerstin: *Wir wollten Dich nur schonen*. Minute 27: Oma: *Da an der Tür hat sie gestanden, Inga hat Fieber, hat sie gesagt, ich fahr bloß mal zur Apotheke, ja bloß mal zur Apotheke*. Opa: *Und dann kam sie nicht*. Minute 31: Kerstin: *Da waren zwei Männer auf der Arbeit und haben gefragt, beste Freundin, da weiß man doch was, da hat man Angst, das Dorf hat getuschelt*. Alle sind persönlich verstrickt und beteiligt an der Identitätskonstruktion Ingas. Jeder trägt auf seine Weise an der Last der Schuld und der Trauer über Annes „Weggang“. Das Schweigen darüber hat sie Ingas ganzes Leben lang verbunden und macht ihnen, wie die RezipientInnen erleben, zu schaffen.

Da Inga die ganze Wahrheit wissen muss, fährt sie zu Juri, dem russischen Deserteur, nach Stuttgart. Aber auch Juri verweigert ihr vorerst die Antworten, obwohl er Inga auf die Ähnlichkeit mit Anne anspricht und den Vorwurf zurück weist, Anne hätte Inga *sitzen lassen*. An Juri's Erinnerungen mit Anne, eine Art Zwiegespräch über die Flucht als einzigen Ausweg, um Juri zu retten, und ein zweites über die Weigerung der Großeltern, Inga an die Mutter zu geben, hat Inga nicht teil. Erst bei ihrer zweiten Begegnung „erzählt“ er ihr von der Zeit in Malchow, der Hilfe Alexanders, den Strapazen der Flucht und Annes Bemühungen, Inga nachzuholen: *Sie wollte dich holen, aber sie haben es nicht zugelassen, mit einem Deserteur und in Westen abgehauen* (Minute 56). In der verbalisierten Erzählung bleibt unklar, welche Rolle die Großeltern spielten. Juri nennt keine Namen, er verwendet das kollektive „sie“ einer bipolaren Ost-West-Kategorisierung, die ihn nicht einschließt. Die nachfolgende Visualisierung fokussiert hingegen auf die Beziehung von Anne und Alexander.

Juri schickt Inga nach Konstanz, dort soll Anne mit Alexander, dem Vater Ingas, leben. Inga weiß jetzt mehr als je zuvor über ihre Mutter und den unbekannten Vater – und doch hat Juri, zwar um Objektivität bemüht, ihr aber nur einen Teil der Geschichte und seine Perspektive erzählt. Es wird nicht aufgelöst, ob er vom Tod Annes weiß, oder ob er Inga wieder sehen will, weil sie Teil seiner Biographie ist. Inga ist eingetaucht in dieses andere frühere Leben. Die neuen Wissensfragmente ziehen weitere Kreise, lösen Eigendynamiken und Unsicherheiten aus. In Konstanz sucht sie Alexander auf, der nicht auf sie und die Nennung von *Malchow* reagiert, vorgibt in ihr nicht Anne zu erkennen, den Blickkontakt vermeidet und sich doch so gut an sie und gemeinsame Gespräche über Inga erinnert. Scheinbar ist Inga bereit, ein Leben der Mutter als westdeutsche Hausfrau, die alle Brücken hinter sich abgebrochen hat, zu imaginieren: *Ich weiß, warum sie sich nicht gemeldet hat. Sie hat sich eingerichtet im schönen Westen. Herr*

Tina Welke (2012), Vom (Ver-)Schweigen und Erzählen. Leerstellen als Herausforderung. Arbeit mit dem Medium Film im Deutsch als Fremdsprache- und Deutsch als Zweitsprache-Unterricht am Beispiel von „Novemberkind“. *Zeitschrift für Interkulturellen Fremdsprachenunterricht* 17: 2, 32-43. Abrufbar unter <http://zif.spz.tu-darmstadt.de/jg-17-2/beitrag/Welke.pdf>.

*Doktor schafft das Geld an, Frau Doktor kümmert sich um die Kinder und macht ihm das Essen, stellt ihm die Patschen hin und am Abend geht sie in den Töpferkurs oder malt Aquarelle. Robert: Und Yoga. Sie macht natürlich einen Yogakurs, ist so üblich bei uns. Ist ein super Aufstieg für eine Frau, die aus einem Land kommt mit tiefgrauen Häusern und todernten Menschen. Hier ist nämlich alles hell und freundlich, und das ganze Jahr Apfelsinen. Inga: Da hab ich echt was versäumt. Robert: Vielleicht ist sie..., alles ganz anders, sie war..., sie ist..., was weiß ich (Minute 70). Aber Robert weiß es genau und wird es ihr weiter verschweigen. Es bleibt ein unbefriedigender Versuch, aus bekannten und vermuteten Puzzlesteinen ein Bild der Mutter zu konstruieren. Erneut in der Ordination bei Alexander, der sie duzt, während sie ihn siezt, informiert dieser sie verhalten über den Tod der Mutter 1992. Ein Brief, den er damals nach Malchow schickte, kam ungeöffnet zurück. In einer Rückblende sind Passagen des vermuteten Textes aneinander gerafft. Nach der Ablehnung auf Familienzusammenführung 1982 versuchte Anne, sich im Bodensee das Leben zu nehmen, Alexander zog sie aus dem Wasser, kurz darauf brach sie psychisch und physisch zusammen und wurde in die Psychiatrie eingewiesen. Nach einer Überblendung¹⁹ befinden sich Inga und Alexander im Zimmer der Klinik, das die Mutter ihre letzten zehn Lebensjahre bewohnte. Der behandelnde Arzt erzählt Inga die Krankengeschichte ihrer Mutter, seine Diagnose lautet: *Anne wollte sich nicht mehr erinnern müssen, (...) und hatte doch nicht vergessen können*. Einen Suizid hatte der Arzt nicht mehr in Erwägung gezogen. Während alle bisher gehörten und spekulierten Varianten der Wahrheit von unmittelbar Beteiligten und somit Verstrickten stammen, kann sich der Arzt, wenn auch im interpretationsanfälligen Bereich der Psychiatrie, auf objektive Fakten berufen. Sie stehen eventuell auch in der Krankenakte der medizinischen Biographie Annes. Die professionelle Distanz der Figur zur Geschichte ist filmisch daran zu erkennen, dass der Arzt nicht Anne in Inga sieht. Inga entlässt ihn trotzdem nicht aus der Mitverantwortung für die Geschichte ihrer Mutter: *Arzt: Wir haben alles versucht, am Anfang gab's noch Gespräche, aber sie wollte nicht, irgendwann war's nicht mehr möglich, an sie heranzukommen. Ich hab nicht mit Suizid gerechnet, weil sie kaum noch Gefühle zeigte. Diese Kraft hab ich ihr einfach nicht zuge- traut. Inga: Sie haben sie aufgegeben. Arzt: Für sie ist die Mauer zu spät gefallen (Minute 81).**

Die filmische Montage suggeriert, dass Inga und Alexander direkt von der Klinik zum Grab der Mutter fahren. Auf der Fähre über den Bodensee enträtselt Alexander, wie es dazu kam, dass Juri aus Annes Leben verschwand. Juri hatte für die Hälfte seines Fluchtgeldes auf Anne verzichtet, Alexander hatte sie ihm *abgekauft*. Später war Alexander erdrückt von Annes Schmerz über den Verlust Ingas und er hatte den Kontakt zu Anne abgebrochen. Die letzte Wahrheit ist, wie Inga sie sieht, dass er mit seiner Abkehr von Anne akzeptiert hatte, dass sie ihre Tochter nie wieder sah und Inga die Möglichkeit nahm, ihre Mutter kennen zu lernen. Als die Mauer 1989 fiel, hatte die Mutter noch zwei Jahre Kraft zu leben. (Alexander: *Ich war froh, dass sie in der Klinik war, ich wollte nichts mehr damit zu tun haben, ich war überfordert mit Annes Krankheit, irgendwann hab ich gesagt, ich geh da nicht mehr rein und irgendwann hab ich sie nicht mehr besucht. Inga: Ich war neun, als die Mauer gefallen ist, ich hätte sie besucht, vielleicht wär' sie dann noch am Leben (Minute 82)).*

Ingas Reise in die Vergangenheit endet vor dem Grab der Mutter. Aus dramaturgischer Sicht handelt es sich bei der Szene am Konstanzer Friedhof um den zweiten Plotpoint²⁰, die Auflösung (Minute 83). Inga hat ihr Ziel erreicht. Mit der Szene wird eine strukturelle Klammer um die handlungsmotivierende Beantwortung der Frage nach der Identität der Mutter geschlossen. In Filmminute 25 stand Inga schon einmal vor dem Grab der Mutter in Malchow. Inga: *Es ist eigentlich so wie immer, meine Mutter ist gestorben, nur, dass das Grab in Konstanz ist*. Tatsächlich aber ist nichts mehr, wie es war, und Inga nicht mehr die Frühere. Das Gedicht der Mutter am Grabstein: *Keiner lehrt mich zu vergessen, wär' da ein Gruß von daheim und könnt' suchen mich, ich würd' hoffen ein bisschen*, fasst deren Drama in Worte. Inga erkennt, dass Robert, der Literaturprofessor, sie nur benutzt hat, ihre Identitätssuche und die Tagebücher der Mutter waren ihm Material. Sein Schweigen macht ihn zum Komplizen des Geflechts aus Lügen und halben Wahrheiten. Roberts Rechtfertigung, *für die Wahrheit sei es irgendwann zu spät gewesen* (Minute 86), ist das Thema, um das es in „Novemberkind“ letztendlich geht: Wie lange kann die Wahrheit warten und was ist die Wahrheit? Jede Figur arbeitet mit und aus anderen Motiven an der gegenseitigen Identitätskonstruktion mit. Alle sind Teil eines komplexen Ganzen. Es besteht aus einer Vielzahl inter- und intragenerationellen Beziehungen und ist von sozialen und politischen Systemen geprägt. Inga hat ein Mosaik subjektiver und scheinbar objektiver Wahrheiten zusammen getragen, aus denen sie sich ein eigenes Bild entwirft. Wir werden es nie erfahren, wir können nur vermuten, wie es aussieht.

Tina Welke (2012), Vom (Ver-)Schweigen und Erzählen. Leerstellen als Herausforderung. Arbeit mit dem Medium Film im Deutsch als Fremdsprache- und Deutsch als Zweitsprache-Unterricht am Beispiel von „Novemberkind“. *Zeitschrift für Interkulturellen Fremdsprachenunterricht* 17: 2, 32-43. Abrufbar unter <http://zif.spz.tu-darmstadt.de/jg-17-2/beitrag/Welke.pdf>.

An diesem Punkt kann die Beschäftigung mit dem Medium Film im Unterricht ansetzen, die filmischen Angebote in ihren konkreten multimodalen Realisierungen, aber eben auch in ihren Leerstellen aufzugreifen, um authentische Sprachhandlungssituationen zu arrangieren. Herausforderung der Unterrichtenden ist es, Aufgaben zu unterbreiten, die Verstehens- und Lernprozesse unterstützen und fördern, damit das Erlebte in die Sprachhandlungen der Lernenden einfließen kann. Dabei stehen Bedeutungserschließung und Interpretationsfähigkeit in unmittelbarem Zusammenhang. Audio-visuelle Wahrnehmung verläuft simultan und integrativ, das hat sie mit Welterschließung gemein. Erst in der Begegnung mit Anderem und Anderen konstruieren wir Welt und nehmen Besitz von ihr. „Die einverlebte Imagination durchdringt jeden Aspekt unseres Alltags, sie durchdringt Lernen und somit auch das Lernen von Fremdsprachen“ (Schwerdtfeger 2003: 301). Filme lassen uns in unbekannte Welten eintauchen, über die wir uns miteinander verständigen. Insofern ist Sprachunterricht mit dem Medium Film authentisch. Lernende und Lehrende simulieren nicht Weltaneignung, sondern vollziehen sie im Hören, Sehen, Sprechen, Lesen, Schreiben und Inszenieren über das Erlebte. Dabei vergegenwärtigen sie sich ihrer selbst. Film ist ein Appell an Kognition und Emotionen und ruft Neugierde, Freude und Genuss hervor. Wir imaginieren Handlungen und identifizieren uns mit Figuren. Wir befürworten oder verwerfen Optionen und kreieren Alternativen. Wir verteilen Sympathie und Antipathie wie im richtigen Leben. Es wäre schade an dieser sprudelnden Quelle vorüber zu gehen.

Literatur

- Barg, Werner; Niesyto, Horst & Schmolling, Jan (Hrsg.) (2006), *Grundlagen und Praxishilfen für die Filmbildung*. München: kopaed [Jugend:Film:Kultur].
- Brandi, Marie-Luise (1996), *Video im Deutschunterricht. Eine Übungstypologie zur Arbeit mit fiktionalen und dokumentarischen Filmsequenzen*. München: Langenscheidt (= Fernstudieneinheit 13).
- Daum, Edmund & Schenk, Werner (1989), *Wörterbuch Russisch – Deutsch*. Leipzig: VEB Verlag Enzyklopädie.
- Eder, Jens (2000), *Dramaturgie des populären Films. Drehbuchpraxis und Filmtheorie*. Hamburg: LIT.
- Friess, Regina (2011), *Narrative versus spielerische Rezeption? Eine Fallstudie zum interaktiven Film*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Goethe-Institut et al. (Hrsg.) (2001), *Gemeinsamer europäischer Referenzrahmen für Sprachen – lernen, lehren, beurteilen*. München: Langenscheidt.
- Hildebrand, Jens (2006), *film: ratgeber für lehrer*. Köln: Aulis Verlag Deubner.
- Ivanova, Mariana (2011), Die DDR aus der Perspektive einer jungen Generation. Erkundungsreisen und Grenzerfahrungen zwischen Träumen und Realität in deutschen Filmen seit 2005. In: Schick, Thomas & Ebbrecht, Tobias (Hrsg.) (2011), *Kino in Bewegung. Perspektiven des deutschen Gegenwartsfilms*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 259-282.
- Kepser, Matthias (Hrsg.) (2010), *Fächer der schulischen Filmbildung: Deutsch, Englisch, Geschichte u.a.* München: kopaed.
- Köppen, Manuel (2008), Abschied ohne Ankunft. Der frühe Wendefilm. In: Stephan, Inge & Tacke, Alexander (Hrsg.) (2008), *NachBilder der Wende*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 174-197.
- Krützen, Michaela (2004), *Dramaturgie des Films. Wie Hollywood erzählt*. Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch.
- Krumm, Hans-Jürgen; Fandrych, Christian; Hufeisen, Britta & Riemer, Claudia (Hrsg.) (2010), *Deutsch als Fremd- und Zweitsprache. Ein internationales Handbuch* (2 Bände). Berlin: de Gruyter Mouton.
- Kuchenbuch, Thomas (2005), *Filmanalyse. Theorien, Methoden, Kritik*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau.
- Lahn, Silke & Meister, Jan Christoph (2008), *Einführung in die Erzähltextanalyse*. Stuttgart, Weimar: Metzler.
- Monaco, James (2003), *Film und Neue Medien. Lexikon der Fachbegriffe*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

- Mosig, Tobias (2011), Die weltweite kulturelle Filmarbeit des Goethe-Instituts und deren Bedeutung für die internationale Wahrnehmung des deutschen Films. In: Schick, Thomas & Ebbrecht, Tobias (Hrsg.) (2011), *Kino in Bewegung. Perspektiven des deutschen Gegenwartsfilms*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 319-336.
- Sass, Anne (Hrsg.) (2007), *Filme im Unterricht - Sehen(d) lernen*. Fremdsprache Deutsch 36, Ismaning: Hueber.
- Schwerdtfeger, Inge C. (1989), *Sehen und Verstehen. Arbeit mit Filmen im Unterricht Deutsch als Fremdsprache*. Berlin: Langenscheidt.
- Schwerdtfeger, Inge C. (2003), Übungen zum Hör-Sehverstehen. In: Bausch, Karl-Richard; Christ, Herbert & Krumm, Hans-Jürgen (Hrsg.) (2003), *Handbuch Fremdsprachenunterricht* (4. Aufl.). Tübingen: Francke, 299-302.
- Surkamp, Carola (Hrsg.) (2010), *Metzler Lexikon Fremdsprachendidaktik. Ansätze – Methoden – Grundbegriffe*. Stuttgart: Metzler.
- Thaler, Engelbert (2010), Filmdidaktik. In: Hallet, Wolfgang & Königs, Frank G. (Hrsg.) (2010), *Handbuch Fremdsprachendidaktik*. Seelze-Velber: Klett/Kallmeyer, 142-146.

Anmerkungen

- ¹ Die erste öffentliche Filmvorführung „Arbeiter verlassen die Lumière-Werke“ der Brüder Lumière fand im Jahre 1895 statt.
- ² In diesen Tagen erlebt Schwochows Drama „Die Unsichtbare“ seinen Kinostart. (Näheres zur Biographie von Christian Schwochow: <http://www.defa.de>).
- ³ Heide Schwochow, geb. 1953 in Rügen. Freie Journalistin, Autorin und Regisseurin. Ihr Drehbuch „Novemberkind“ wurde 2009 für den Deutschen Filmpreis nominiert (<http://www.filmportal.de>).
- ⁴ Road Movie. Filmgenre, bei dem sich ein Großteil der Handlung „on the road“, speziell auf dem Highway abspielt (vgl. Monaco 2003: 141).
- ⁵ Anna Maria Mühe, geb. 1985 als Tochter des Schauspielerehepaars Jenny Gröllmann (1947-2006) und Ulrich Mühe (1953-2007). Zahlreiche Preise, nominiert als beste weibliche Darstellerin für „Novemberkind“ beim Deutschen Filmpreis 2009. Anna Maria Mühe wurde zum Shooting Star 2012 ernannt (<http://www.zeit.de>).
- ⁶ Ulrich Matthes, geb. 1959 in Berlin. Film- und Theaterschauspieler, seit 2004 festes Ensemblemitglied am Deutschen Theater in Berlin (http://www.deutschestheater.de/ensemble/schauspieler/ulrich_matthes/).
- ⁷ Christine Schorn, geb. 1944 in Prag. Gefeierte Theater- und Filmschauspielerin in der DDR, bis heute Mitglied am Deutschen Theater Berlin, 2008 Deutscher Filmpreis (<http://www.filmportal.de>).
- ⁸ Hermann Beyer, geb. 1943 in Thüringen. Bekannter Theater- und Filmschauspieler der DDR, heute freischaffend tätig (<http://www.defa.de>).
- ⁹ Laufzeit des Films 95 Minuten, die DVD enthält neben dem Film (10 Kapitel), einen Audiokommentar, das *making of*, eine Hörfilmfassung u.a.m. Das Drehbuch zum Film ist bei Pro BUSINESS (Berlin 2009) erschienen.
- ¹⁰ Die hier vorgestellten Überlegungen orientieren sich nicht an den gängigen didaktischen Arbeitsweisen mit Filmen: vor, während und nach dem Sehen. Hierzu liegen bereits Didaktisierungsvorschläge von M. Malakooti (GI München) vor: <http://home.tiscali.nl/~jkleeman/webduits/novemberkinddidaktisierung.htm>, (letzter Zugriff 30.7.2012). Ebenso hält das filmpädagogische Online-Portal kinofenster.de (Kooperationsprojekt der Bundeszentrale für politische Bildung (bpj) und der Vision Kino - Netzwerk für Film- und Medienkompetenz) eine Didaktisierung zu „Novemberkind“ bereit: http://filmemacher.de/novemberkind/wp-content/downloads/NKD_Begleitmaterial_11.2008.pdf, (letzter Zugriff 30.7.2012).

- ¹¹ Backstory oder Back Story ist ein Fachbegriff in der Filmwissenschaft und bedeutet die Vorgeschichte der Handlung, sowie zurückliegende Ereignisse und Geschehnisse, von denen Figuren berichten. „Eine Backstory umfasst nicht nur die szenisch umgesetzten Erinnerungen, die Flashbacks, sondern auch die Rückbezüge in Gesprächen“ (Krützen 2004: 299).
- ¹² Nach Monaco (2003: 157): „Subjektive Kamera. Die Kamera nimmt die Position einer Figur ein, das heißt, man sieht auf der Leinwand, was die Figur sieht“.
- ¹³ Die Einstellungsgrößen bezeichnen das Größenverhältnis des Motivs im Verhältnis zum Bild. In der gängigen Literatur werden sieben bzw. acht Einstellungsgrößen genannt, ihre Funktion, die konventionalisiert ist, beschreibt die Nähe bzw. Distanz zum Abgebildeten. Groß- und Nahaufnahmen lenken die Aufmerksamkeit auf Mimik und Gestik der Figuren (vgl. Kuchenbuch 2005: 42ff).
- ¹⁴ Шапка: Mütze, Kappe (Daum & Werner 1989: 929).
- ¹⁵ Intradiegetisch und extradiegetisch sind von Genette geprägte Begriffe zur Bestimmung des logischen Orts des Erzählens in Relation zu den verschiedenen Erzählebenen und der Diegese. Die Diegese „ist das Universum, in dem die Geschichte spielt [...]“ (Genette 1983, zitiert nach Lahn/Meister 2008: 279, 282).
- ¹⁶ Oktoberrevolution: 25.10.1917 (julianischer Kalender) bzw. 7. November 1917, Novemberrevolution 1918 in Deutschland, November 1989: Fall der Mauer.
- ¹⁷ Der zitierte Text stammt aus: Uwe Johnson: „Ich über mich“. In: Gerlach, Rainer & Richter, Matthias (Hrsg.) (1984), *Uwe Johnson*. Frankfurt/M.
- ¹⁸ Uwe Johnson, 1934-1984, verlässt 1959 die DDR. Wichtige Werke: "Mutmaßungen über Jakob", "Das dritte Buch über Achim", "Jahrestage".
- ¹⁹ Nach Monaco (2003: 171): „Überblendung. Filmischer Effekt, bei dem durch Kombination von Ab- und Aufblende zwei Szenen sanft ineinander übergehen. Filmdramaturgisch ein Strukturierungsmittel“.
- ²⁰ Plotpoint, ein Fachbegriff des Drehbuchschreibens, „ist ein Vorfall oder ein Ereignis, das in die Geschichte eingreift und sie in eine andere Richtung lenkt“ (Field 1987: 12f, zitiert nach Kuchenbuch 2005: 229).